

Оригинални научни рад

Мирјана М. БЕЧЕЈСКИ*

Институт за српску културу – Приштина, Лепосавић

Марија С. ЈЕФТИМИЈЕВИЋ МИХАЈЛОВИЋ**

Институт за српску културу – Приштина, Лепосавић

КИШОВИ ЕСЕЈИ О СЛИКАРСТВУ КАО АУТОПОЕТИЧКИ ПРОЗОРИ***

Айсџиракџи: Досадашња интензивна проучавања књижевног дела Данила Киша скренула су пажњу на бројне интердисциплинарне везе у његовом опусу, али је на пишчеве афинитете према ликовним уметностима указивано махом узгред. Стављајући у истраживачки фокус његове најзначајније есеје посвећене сликарству, циљ овога рада је да са становишта модерних књижевних теорија маркира и детаљније расветли она Кишова учитавања у којима су садржана препознатљива аутопоетичка начела.

Кључне речи: аутопоетика, књижевност, сликарство, Медиаала, иронични лиризам, есеј-прича, *џрозор*, наративност, мултипликација, преображај (*морфини*).

Кишова рана аутопоетичка прича „Ципеле“ завршава се једном аутоироничном сценом, у којој јунак, сиромашан студент светске књижевности, покушава да ослика угљеном свет својих успомена симболизован изношеним прашњавим ципелама што су стајале на поду. Када из једне од њих исклизне пацов „бришући једним потезом све оно што се хтело отети забораву“ (Va: 455),¹ схватамо да *ципеле* нису хтеле у слику, већ у причу. Овакав завршетак приче може се посматрати и као аутопоетичка и као аутобиографска алегорија, будући да је писац сматрао да „за сваки садржај постоји идеална

* научни сарадник, besejskim@gmail.com

** научни сарадник, mjmihajlovic@gmail.com

*** Рад је написан у оквиру пројекта *Материјална и духовна култура Косова и Мејхохије* (Ев. бр. 178028), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

1 С обзиром на то да смо користили издање *Сабраних дела Данила Киша* у редакцији Мирјане Миочиновић 2006–2007, у парентезе које се односе на изворе уносићемо курзивно наведене скраћенице наслова књига и бројеве страница уместо уобичајеног начина за парентетичко цитирање. Попис скраћеница дат је у изворима на крају рада.

форма негде у платонском свету идеја“ (GTI: 232) и да је и сâм био на прагу сликарске професије пре него што је постао становник *мансарде*.²

Ступивши у свет књижевности, Киш, међутим, није изневерио ни свој ликовни доживљај света. Поред музичких структура и филмске уметности, сликарство је оставило снажан печат на композицију његових књига и технику приповедања, о чему сведоче бројне странице његове белетристичке и есејистичке прозе. На „повлашћени статус ове уметности у Кишовом 'духовном пејзажу'“ скренула је пажњу и М. Миоциновић приређујући *Сабрана дела Данила Киша* (Миоциновић 2007а: 233), док је писац објашњавао ову своју интердисциплинарну опсесију и из тога произашлу приповедну технику:

„Мене нарочито опчињавају слике. Волим чудне предмете, волим да их детаљно описујем, као да их додирујем. То сам научио из технике 'новог романа', иако нисам био одушевљен тим жанром. [...] Опис у овој врсти прозе јесте варијација теме која следи, њена припрема.

[...] Са предметима морам да радим сликарским поступком, постављајући их испред себе. То помаже враћању несталога света, света са којим сам још увек повезан кроз те сентименталне предмете“ (GTI: 134).

Није тешко уверити се да пишчеви аутопоетички искази о везама књижевности и ликовних уметности у потпуности произилазе из његове стваралачке праксе, те да се приликом отварања ове теме мора имати у виду и његово белетристичко дело и његова ауторска поетика. У нашем истраживачком фокусу биће најзначајнији есеји које је посветио сликарству, с акцентом на аутопоетичка читавања. Податак да ти текстови потичу из различитих периода указује на пишчево константно интересовање за ове уметности, као и за однос ликовног и књижевног језика. Било да су за нас значајни деловима или целином, ауторским ставовима и/или формом, сви они превазилазе и своје теме и свој програмски, пригодни карактер и садрже општа и аутопоетичка промишљања уметности. Чак и кад изгледа да ауторову пажњу заокупља конкретно дело, мало тога, видећемо, припада стручној ликовној критици. Дакле, Кишу су дела других уметности најчешће само повод да говори о оним поетичким одликама које су карактеристичне за његово стваралаштво, од уметничке самосвести до метатеоретисања: ироничној дистанци, карикатури/пародији, полиграфији, онеобичавању, интермедијалној цитатности, поетици сажимања, промени тачака гледишта, тематизовању „наличја“, тј. „обнажењу“ и довођењу у средиште пажње самог поступка уметничког обликовања, мултиликовању јунака и стварности, те борхесовско-ешеровској поетици огледања – једном речју, о свему ономе што ће га одвести до култа *Форме*.

2 Киш је 1947. год. најпре положио пријемни испит за цетињску Умјетничку школу пред комисијом коју су чинили њени оснивачи Мило Милуновић и Петар Лубарда, а затим се определио за гимназију.

Да је писац много више времена проводио у друштву сликара него у друштву књижевника, често је помињан податак у критици. О томе је и сâм говорио у интервјуима (Киш 2011: 20–21), али природа те духовне везе до данас није довољно расветљена.³ За нас је занимљива чињеница да су сви ти сликари били оснивачи и чланови сликарске групе Медиала, познате, поред осталог, по теоријском промишљању уметности и интермедијалној оријентацији чланова: Леонид Шејка, Сениша Вуковић, Дадо Ђурић, Миро Главуртић, Оља Ивањицки, Милић од Мачве, Милован Видак, Љуба Поповић, Пеђа Ристић, Владан Радовановић и др. Пишчево доживотно пријатељство са некима од њих (нпр. Л. Шејком, М. Главуртићем, Љ. Поповићем) било је засновано на духовној колико и на по-етичкој сродности. Наиме, већина програмских начела Медиале, без обзира на то колико је од њих остварено у пракси, није далеко од општих стваралачких принципа Д. Киша: спој традиционалних вредности и савремених токова, противљење анахронизмима, инсистирање на аутентичном виђењу света, овладавање техником „до нестварног“ итд. (Протић 1970: 522; Суботић 2000). Група је повремено мењала чланове, али не и своје програмске ставове. Од самог оснивања и прве заједничке изложбе (1958) окупљала је и ауторе теоријских текстова (најпре обједињене у публикацији *Медиала* 1958, коју је уредио Главуртић) и сарађивала је с многим домаћим књижевним часописима у којима је објављивао и/или их уређивао Киш (*Видици*, *Савременик*, *Дело*, *Политика*, *Књижевне новине*) („Медиала“. *Википедија* 2018).

У односу на личне афинитете и чврстину поменуте интердисциплинарне везе, изненађује чињеница да је Киш у првој деценији књижевног рада ликовним уметностима посветио само есеј „Сликар Миро Главуртић“ (1957) и кратак есејистички запис „Сликарски свет Мила Милуновића“ (1958). Први есеј уједно је и најстарији текст који је ушао у Кишов строги ауторски избор *Ното poeticus* (1983). По свој прилици, сматрао га је значајним јер се у њему назире они аутопоетички ставови који ће остати препознатљиво обележје његове приповедне прозе. У том тексту налазимо општа размишљања о односу међу уметностима, која можемо означити и као основне дилеме Медиале:

„Где су границе између две уметности? Место где се две наизглед најразличитије уметности секу или додирују није хераклитовска, апстрактна дуж или крива, него површина, површина слична длану чврсто стиснутих руку, где прсти продире дубоко у ону другу површину која и сама има своје пипке, своје вене и капиларе...

3 „Данило Киш – читање слике“ Димитрија Поповића представља једини текст у чијем су фокусу Кишови есеји о сликарству (Поповић 2016: 203–214). Упркос хипотези са којим смо у потпуности сагласни – да је Кишово читање слике увек у служби литературе, као и драгоценим запажањима потеклим од аутора који је и по професији и по вокацији сликар, рад остаје на нивоу интерпретације појединачних есеја. Недостаје један свеобухватни поглед проистекао из анализе конкретних поетичких поступака које Киш читава у слике, као и савремена књижевнокритичка/књижевнотеоријска апаратура.

Понекад најапстрактнија мисао хоће да пропева или да се претвори у линију, у облик, као што понекад линија и облик хоће да се претворе у апстракцију“ (HP: 139).

Киш отвара старо питање полиграфије и интердисциплинарног стварања као последице уметничког нагона, „оног вука и црва који се узнемирио у човеку и који тражи свој излаз. [...] Није ли Микеланђело био приморан да клеше сонете, само зато што су се његови ликовни трептаји претворили у песму, а да он то, можда, и није знао и није хтео?“ (HP: 139). Производом такве „стваралачке грознице“ он види Главуртићеве цртеже и хаотичне записе на маргинама, који припадају простору између литературе и сликарства, лирске песме и графике. Али тај је међупростор неретко и свесна тенденција уметника. Постајући „текстуална пратња“ цртежа, попут орнамента, филигранна или арабеске, текст са маргина губи свој информативни значај и добија уметничку функционалност. Та се „обесмишљена слова и њихове детерминанте претварају у орнамент, у лирску или музичку пратњу и, у склопу цртежа, делују као магични хијероглифи неке непочитане азбуке која нас мами и дражи да је дешифрујемо, да нађемо неки дубљи смисао тих тајанствених слова А и Б и да прочитамо да су то можда Сулејка и Хатем из 'Песме над песмама', а да је у оном ситном, нечитком тексту њихова љубавна повест“ (HP: 140). Кишово учитавање огледало је његове опсесије лектиром и очигледна потврда оне истине да се раскошан свет уметности реализује и тумачи у складу с искуством и маштом примаоца. Осим тога, писац је још у младости откривао лични полиграфски нагон⁴ и доживљено искуство „стваралачке грознице“, које ће, као што смо видели у наведеном примеру из приповетке „Џипеле“, тематизовати у својој белетристици и описивати у ауторским коментарима.

У граничном подручју књижевности и сликарства, поезије и карикатуре, који чине сликарски свет Мира Главуртића, он види идејни и ликовни сукоб „средњовековне аскетске статичности и савремене механизоване динамичности“, „вратоломну и опасну игру“, где карикатурална нота није резултат манира или школе него „је последица скепсе и ироније, пре свега према сопственој лирској сентименталности“ (HP: 141). Овде је већ јасно изложена једна од кључних речи Кишове поетике – „иронична дистанца“ или „интелектуални (иронични) лиризам“ (Делић 1996: 87–95). Увођењем аутоироније, пародије и „хладне објективности“ приликом представљања онога што би иначе било сувише болно или тешко изразити, писац прави отклон од сувишне патетике и лиризма. То је поступак који ће у наредним годинама усавршавати, да би га у *Пешичанику* довео до перфекције. Поредићи иронични лиризам с поетиком симболистичког наговештаја, он истиче важност примаоца који тумачи вербалне слике: „Одвећ се брка поетика и патетика.

4 Радомир Ивановић запажа да је Киш „био истински полиграф“ и да је „његов таленат био састављен од више разноврсних дарова одједном“ (1994: 71–72).

Проза захтева супротно: ефекат не би смео да се налази у тексту, већ посредством слика, у духу онога који чита“ (GTI: 186–187).

Да у Кишовој поезици и животној филозофији иронија није само књижевно средство него и животни став, потврђује и неколико цртежа, сведених портрета-карикатура из заоставштине. И као што галеријом Кишових књижевних ликова апсолутно доминира лик Оца/Е. С.-а, међу тим цртежима истиче се портрет Оца (Поповић 2016: 204), откривајући да „иза сваке игре, сваке ироније, сваке маске цинизма, увек постоји тајна рана“ (Жан 1987: 49).

Киш већ у овом раном есеју промишља поетичке поступке који ће га одвести до интермедијалне цитатности. Он, на пример, запажа да научни или информативни текст смишљено цитиран/забележен на маргинама цртежа губи своје првобитно научно-информативно својство и у том новом контексту добија другачије значење. Креативну примену различитих облика цитатности писац ће доследно разрађивати од породичног циклуса, преко *Гробнице за Бориса Давидовича* до *Енциклопедије мртвих*. Његово теоријско образложење уз демонстрацију интермедијалне цитатности изнеће у полемичкој књизи *Час анаџомије*, где ликовни цитат добија нову семантику у контексту књижевног дела. Тако се овај Кишов рани текст и каснији цитат Рембрантове слике у *Часу анаџомије* могу посматрати и као есејистички диштихон, будући да се односе на два „обрнута“ типа интермедијалне цитатности.

Есеј добија особине ликовне критике једино у сегменту где аутор настоји да кроз богату ликовну традицију – од ренесансних мајстора („Диреровог апокалиптичног кошмара и рефлексивно-лирске интонације из *Меланхолије*“, „Кранахове наивне анатомије“) до домаћих утицаја (Дада Ђурића) – маркира сликарске претке М. Главуртића. Па и тако изведени паралелизми (стилски, технички и интермедијални) више говоре о Кишовом ликовном образовању и интересовањима него о самом сликару; поготово ако томе додамо занимање за „трагичне митске фигуре, попут Дедалуса, Прометеја и Ахасвера“ (HP: 142), што ће постати повлашћене теме и архетипски јунаци у његовој белетристичкој и есејистичкој прози.

На сличан начин, ослањајући се на Бодлерово схватање пејзажа, Киш у кратком тексту „Сликарски свет Мила Милуновића“ (1958) најпре говори о „продуховљавању пејзажа“, „богатству асоцијација“, „несвесном уношењу једне личне ноте“ – што је у ствари *синџетички* пејзаж. У настојању да продре до тајне Милуновићевих благих медитеранских пејзажа кроз контрастну слику са Лубардиним експресијама црногорског крша у сутон,⁵ он тај „флуид“

5 „Над Милуновићевим пределом беласа се крило галеба, над Лубардиним се надноси канца орла. Кроз Милуновићеве прозоре – чак и онда кад су пуги и безнадежно осамљени – допире гугутање голубова и сетно певање заробљених птица, кроз Лубардине прозоре допире грактање врана и гавранова са згаришта...“ (Kiš 2009: 69–70).

налази у њиховој тихој трагици: „Јер у том је пределу сунце присутно често само зато да осветли једну шпиљу, један повор, једно вечно умирање“ (Киш 2009: 69). Већ у овом раном периоду смрт је доминантна Кишова тема и у белетристици и у есејистици. Сликаство које је оставило тако снажан утисак на њега потиче с краја четврте деценије, када је сликар ушао у импресионистичку фазу коју карактерише снажан продор светлости и тонско обликовање (валер), насупротив Лубардином колористичком експресионизму „са сутонским епским осветљењем“ и нагласком на текстури платна, а у изразу на драматици. Пишчевом сензибилитету у том тренутку очигледно је био ближи Милуновићев благи медитерански и фигуративни свет префињеног колорита, инсистирање на људској фигури, на пејзажу, тј. на *иојединачном*, него Лубардине чворновате стогодишње маслине, сурове теме и монументалне историјске и епске композиције (Мило Милуновић, слике 2018; Петар Лубарда, слике 2018). То му ипак није сметало да запази како се њихови сликарски светови „додирују у својој субјективној и објективној трансценденцији“. Контрастно приказивање стваралаштва двојице великих сликара савременика постаће уобичајено и у стручној ликовној критици, што потврђује снагу Кишовог интуитивног доживљаја.

Упркос пишчевом присном пријатељству с Леонидом Шејком и одличном познавању његове сликарске поетике, о делатности, сликарству и идејама овог сликара раскошне маште и изузетне интелектуалне радозналости налазимо само кратак запис у некрологу „Смрт Леонида Шејке“ (1970):⁶ био је „душа Медијале, сликар Фаустових искушења, и чудесно богатих складишта, писац књиге *Тракиаши о сликарству* [...], у којој је тежња за целовитошћу основна опсесија, у којој се страсно трага за синтезом класичног и модерног“ (Va: 495). Језгровито приказујући Шејкину сликарску технику – од студија архитектуре и старих фламанских мајстора захваљујући којима открива бескрајне могућности перспективе, преко раслојавања простора обасјаних „неким оноземаљским сунцем и дахом тајанства, неком интелектуалном и истовремено лирском климом“ (Va: 495–496), па све до последње фазе оп-арта и нове фигурације – Киш се приближава сопственој поетици: борхесовска техника мултипликације простора/стварности и испитивање могућности које пружа промена перспектива, интелектуално-иронична и лирска клима која зрачи из свих његових цртежа и слика као водени жиг аутентичног сликарског рукописа итд. (Leonid Šejka 2018).

О значају метафора *ћубришије* и *складишије* које је Киш баштинио од Шејке у књижевној критици већ је детаљно писано (Делић 1993: 41–47).

6 М. Миочиновић скреће пажњу на то да је овај некролог једини запис поводом Шејкине смрти и да је у њему приметак Кишове приповетке „Маратонац и судија“, објављене постхумно у *Складишту* (Va: 568–569).

У поетичком смислу оне илуструју став да „под остацима сваког предмета постоји прича. [...] остаци у канти за ђубре су разни археолошки слојеви“ (GTI: 187). Писац успоставља извесно устројство света именујући, набрајајући предмете који „причају своју причу“ и складиштећи те „каталожке приче“ (Lotman 1976: 308) по сопственој логици „божјег архивара“ или записничара. Под насловом „Складиште“ Киш је чувао краће записе и идеје које је тек требало развити, те је приређивач *Сабраних дела* задржала аутентичан наслов за постхумно објављену књигу његових бележака. Поред песме „Ђубриште“ (P. E: 63–68), у заоставштини је пронађен и циклус песама под истим насловом посвећен Шејки (P. E: 53–58; Miošinić 2007b: 167), који даље метафорично развија идеју о хаотичности света. Ствари не мењају своју природу и намену захваљујући нашој вољи, већ захваљујући промени односа, као што речи, текстови и/или цитати мењају своје значење у зависности од контекста, односно и најмањег померања појма, истаћи ће Киш бранећи документарни поступак и теорију цитатности (ЏА: 55). Цитирајући Лотреамона, он закључује да „сусрет шиваће машине и кишобрана на операционом столу – то је демијуршки чин. [...] Све је у односима, противстављањима, у стављању ствари напоредо. Модерни писац не верује у седам дана стварања, у Божји каталог, у редослед ствари и појава. Свет је хаотичност“ (HP: 221–222).

Највећи број текстова о ликовним уметностима Киш је објавио између 1971. и 1983, што је период његове пуне стваралачке афирмације. Сви су изразито аутопоетички, доминирају лични утисци и изузетна емпатија, а они елементи који припадају домену стручног тумачења пре указују на ширину ауторовог образовања, развијену уметничку интуицију и интелектуалну радозналост него на интенцију да пише ликовну критику.

Садржином и жанровским одликама посебну пажњу привлачи есеј-прича „A window is A window is A window is A window“ (1973) писан за каталог слика Сафета Зеца. Текст више подсећа на скицу неке приче на задату тему него на ликовну критику, како би се од текста за ту намену очекивало. Чак постоји и једноставан сиже: човек отвара прозор и види исти такав прозор и исти призор који се умножава у недоглед; покушавајући да побегне од призора, он искаче кроз прозор јурећи до зида на коме је поново – прозор; човек искаче и кроз тај прозор у исти такав призор (HP: 131–132).

Инспирисан циклусом слика с мотивом прозора, Киш је свог имагинарног посматрача сместио у унутрашњост слике, и то у ентеријер прозора са крушовезеном чипком и бронзаном бравом окићеног геранијумима и пузавицама (Safet Zec, slike 2018). Посматрач који мултипликује стварност и сâм је мултипликован, јер човек „који има искуства са сном и морама сна“ очигледно је уметник, односно Кишов двојник или прототип. Под различитом светлошћу, „као у огледалу“ у каквом музеју илузија, кроз прозоре који се

борхесовски умножавају, он посматра исти призор „међу јавом и мед сном“. Тако овом „јунаку“ полази за руком оно што је покушавао Е. С. у *Пеишчану* – да обједини две перспективе, да буде „и посматрач и посматрани“ истовремено, али и да изађе из себе, да побегне од свога двојника како би изварао смрт. Јер, какав то *џлен*, ако не бесмртност, „радозналац“ покушава да ухвати јурећи кроз паралелну стварност слика према звуку ловачког рога који му једнако измиче?

Интересантан детаљ је да у тим паралелним световима није баш све идентично: са протоком времена променила се светлост и мало су се померили облаци (што су сликарским језиком изразили још импресионисти сликајући исти мотив у различито доба дана – додуше, са циљем да колористички анализирају светлост и покрет). Простор је схваћен борхесовски, као део времена у ком је човек заточен; јер човек не може ни да изађе из себе, нити да заустави време.⁷ Али ако је посматрачева имагинација покретач умножавања призора, онда га она једина може и зауставити. Такво тумачење изискује сцена из последњег отвореног „прозора“⁸: када човек који искочи кроз прозор легне у траву и уместо баште посматра небо, ми слутимо, *знамо* да се слика облака може мултипликовати док год постоје посматрачева свест и имагинација (Поповић 2016: 211).

Сагледан у светлу посткласичне наратологије, овај наративни поступак полази од теорије могућих светова и грађен је на начелу виртуелности: имагинарна реалност слике прочитана је као текст/наратив, при чему је симулирана стратегија наративних уоквиравања.⁹ Последњи ниво (садржај „прозора“) у наративном смислу је тек наговештена могућа прича, „тако да читаоцу остаје да попуни виртуелне процепе“ (Milosavljević Milić 2016: 48–49). Али његова когнитивна вредност је највећа, будући да скреће пажњу на самопокретачку способност стварања и бескрајног умножавања „прозора“/прича/могућих светова. Универзум постаје мултиверзум. Суштина је са актуелног пребачена на потенцијално, на *нейосџојећу ѝријовесџи* која више није у свету текста, већ у свести читаоца/посматрача.

7 Борхес је сумњао у постојање јединственог времена и трију временских димензија: поред тога што није веровао у постојање прошлости – она је већ *била*, ни будућности – она *још није*, писац није веровао ни у садашњост – она неповратно креће ка прошлости. Простор, дакле, није супротност времену, већ је смештен у време као његов део, једна од епизода времена, „инцидент у времену“, јер „постоје читаве области бића којима простор уопште није потребан“ (Тубић 1997: 179–180; Гашић 1997: 185–192).

8 Занимљиво је да у посткласичној наратологији термин „фокализација“ замењује управу компјутерска метафора „прозор“, која имплицира могућност неограниченог приказивања симултаних збивања (Ryan 1999: 130; Milosavljević Milić 2016: 30).

9 Термин *уоквиравање* савремени когнитивни наратолози замењују термином *рекурзивности* позајмљеним из компјутерске технологије, чиме илуструју динамичку природу наратива (Ryan 1999: 121; Milosavljević Milić 2016: 27).

Примењујући у литерарном описивању „сликарски“ поступак који је усвојио из технике „новог романа“ и преплићући реалну и виртуелну стварност на начин на који су то чинили писци магичног реализма, Киш ствара нове вербо-визуелне, а увођењем звука чак и вербо-воко-визуелне призоре (опсесија В. Радовановића). Ликовну критику слика Сафета Зеца он је заменио есејем-причком сазданим од оних сликарских тема, мотива и симбола који су му у поетичком смислу били блиски и остварио оно што је од занимљиве уметничке критике захтевао Бодлер.

У есеју „Радомир Рељић“ есејисту-приповедача смењује есејист-метатеоретичар. Писан за сликареву изложбу у Љубљани 1975. године, текст на нивоу синтаксе чине само три дуге реченице, које карактерише барокна стрмоглавост, набрајања, контрасти, поређења, и три веома кратке у закључку. Сlike су поново само повод за изношење аутопоетичких ставова, јер Киш о њима не говори ни у техничком, нити у тематском смислу. Уместо семантици, композицији, митологемама, како би се од текста за ту намену и о таквом сликару очекивало (Протић 1970: 547; Радомир Рељић, слике 2018), он је есеј посветио једном синтетичком осећању које даје дух изложби – духу *исшине*, што га чини једним од његових најзначајнијих аутопоетичких текстова. За Киша је неубичајен нимало позитиван однос према теоријама, који на први поглед делује контрадикторно у односу на његово стално инсистирање на теоријском образовању. У ствари, он са становишта метатеорије критикује помодно теоретисање које постаје самом себи сврха и, што је још важније, истиче значај теорија на путу до сазнања, али на самом циљу даје апсолутну предност ејдетском начину мишљења над логичко-дискурзивним, *иниуишним* сазнању над *интелектуалним*. Будући да је прво непосредно, индивидуално и неограничено, док је друго посредно, универзално и ограничено, делатности духа незамисливе без рада маште и интуиције јесу „књига са седам печата“ за оне који и сами нису обдарени интуицијом. На сличан начин овај став бранио је и Сретен Марић у својим есејима (1979: 121; 1987: 21). Уметност се, дакле, не може дешифровати само сувим теоријама:

„Када сте прегазили, гацајући као по блату, сметлиште свих теорија, помирљивих или међусобно нетрпељивих, [...] да сперете са себе блато и ђинђуве заводљивих теорија које су увек исправне у односу на модел према којем су створене, функционалне јер су другостепене, јер су само јасан опис стваралачког чина и намера, кад сте дакле схватили да се све у уметности може с једнаким правом и једнако ефикасно бранити, доказивати и уздизати до принципа, једино могућног, као што се свака уметничка пракса и из ње произашла (двајуродна) теорија може исто тако рушити и стављати на већ поголемо сметлиште финалних производа људског стваралачког лудила, јер све је једнако подложно ефемеридама укуса, сензибилитета дана и времена, [...]. Када сте прегазили, гацајући по блату, сметлиште свих теорија, *али само њага*, доћи ћете, дакле, до те драгоцене способности да разликујете ИСТИНУ од ЛАЖИ – можда јединог искуства које се из уметности извући може“ (ŽL: 129–131).

Противећи се изнутра, са становишта писца и тумача који их је добро упознао, слепој вери у моћ теорија које му нису дале одговор на суштинска питања о *уметничком* у уметности, Киш их превазилази интуитивно стеченим искуством – да у делу препозна „печат стваралачке нужности“.¹⁰ Ако је једино искуство које се у уметности може стећи разликовање *истине* од *лажи*, истинита је само она уметност која носи такав печат, која се поетички уздиже до по-етике. То начело Киш ће применити и образложити и у критичком делу *Часа анаџомије*.

Упркос бројним противуречностима које садржи, један од најинтересантнијих Кишових текстова посвећених ликовним уметностима представља оглед „Зашто Величковићеви Тркачи немају главу“ (1982). Узимајући за мото нешто дужи цитат Бодлера, где песник одбацује „*кладну и алџбарску*“ критику која „*нема ни мржње ни љубави, и добровољно се лишава сваковрсног џемџераменџија*“, есејист се и сâм залаже за критику „*која је забавна и џоеџична*“. Бодлеров став да „*најбољи џриказ неке слике моџао би биџи један сонет или једна елеџија*“, кроз који Киш утврђује своју *џозваносџи* да говори о делима других уметности и о општим питањима уметности, могао би се схватити и као жанровско оправдање есеја-приче „*A window is A window is A window is A window*“.

Прва целина есеја представља критику ликовне критике, или, како је писац говорио, „*полемички рефлекс*“ на једну „*стручну*“ критику пуну општих места и баналности – онога против чега се Киш целог живота борио. Ако се иста критичка запажања без разлике могу односити на већину дела (истог периода) и различитих врста уметности, једино што промашују је само дело о коме говоре, иронично примећује аутор (HP: 144). Зато „*социолошком*“ тумачењу Величковићевих „*Тркача*“¹¹ као симбола модерног, обезглављеног „*човека данашњице*“, Киш у другој целини текста супротставља сопствено, формалистички утемељено виђење: сликар студира људско тело у покрету,

10 У другој половини шездесетих и првој половини седамдесетих година у јужнословенским књижевно-научним круговима интензивно се водила расправа о природи критике, коју је Киш, радознао за теоријске појаве и расправе, несумњиво пратио. Своје ставове о неопходности, али и релативној вредности књижевних теорија, систематично је изложио С. Петровић у чувеној књизи *Природа криџике*. Указујући на варљивост интуиџије с једне и опасности „*слијепог повјерења у моћ теоретског мишљења*“ с друге стране, теоретичар је сматрао нужним да у сваком појединачном случају размотримо: „*питање: када је, у којим случајевима, унутрашњи позив да интуитивни став супротставимо рационалном закључку, или обратно; када је унутрашње упозорење да се наше размишљање креће споро а да живот око нас, и наш властити живот, драматично тражи рјешења; када је унутрашњи захтјев да брже прокрчимо пут кроз методолошке тривијалности и да се прихватимо правога проблема; [...] – када је ма шта од тога глас којему се треба одазвати*“ (Petrović 2003: 10). О одазиву таквом унутрашњем гласу Киш је говорио у есеју о Реџиу.

11 Ови цртежи, као и велики број слика и репродукџија В. Величковића, академика САНУ и француске Академије лепих уметности, доступни су на интернету (Владимир Величковић, слике 2018).

бави се проблемом *форме*, на шта указује положај руку, размак између прстију и екстремитета који теже да савладају отпор ваздуха и достигну идеалан положај, „форму птице“. Људску задивљеност анатомијом птице илустрју бројна сликарска и техничка решења од античког доба, преко ренесансе (с Леонардовим фасцинацијама на челу), све до данас, подсећа писаца евоцирајући митску причу о Икару и суверено се крећући ка свом поетичком терену:

„Ето шта раде Величковићеви Тркачи, ето куда они 'јуре безглаво', куда су се усмерили, ето одакле лете: од Икара до Леонарда, из сна о летењу у сан о летењу. Зато нема позадине, зато нема пејзажа, зато нема задњег плана, до само стрелица које упућују негде неодређено, у смеру замаха.“ (HP: 147).

Али аутор ће у једном тренутку и сâм скренути у субјективно тумачење дајући неке радикалне изјаве. На пример, да је глава Тркачима непотребна јер она само пасивно следи „механизам тела и удова“, да је глава „највећа сметња, највећи баласт (из ликовног аспекта), глава говори о карактеру, сведочи о грчу, о напору, о одлуци, али глава нема ту свој сопствени покрет, глава нема артикулације, нема зглобове и зглавке“ (HP: 147). Заборављајући да се у историји ликовних уметности мишићима главе итекако изражавао покрет и да је вилица један од најјачих зглобова (Поповић 2016: 212), Киш истиче да би „Дискобол“ од свих античких статура које су до нас дошле најмање изгубио да је био без главе (HP: 149–150). Чак и да прихватимо песничку аргументацију како је Тркачима *глава* током трке „непотребна“ јер код спринтера нема тактизирања¹² и да ће је на циљу „поново пронаћи“, реченица којом се есеј завршава – „Ако је успут нису изгубили.“ (HP: 150) – остаје контрадикторна у односу на претходно изречене ставове (Поповић 2016: 213). Амбиција аутора овде је супротна истини самих чињеница.

Другачију ситуацију срећемо у уводном делу *Часа анатомије*, где Киш објашњава две основне амбиције своје књиге: демонстрацију по-етичких принципа на којима почива *Гробница за Бориса Давидовича*, „јер при данашњем стању наше књижевне критике и наше књижевне теорије – стању које не обећава никакав бољитак – говорити о својим књигама књижевнотеоријски није више никакав хир, него нужност“ и „анатомски рез на моралном и књижевном профилу књижевничке *cosa nostra* и јеремићевске критике као естетичке основе ове наше литерарне хајдучије“ (ЏА: 7). Те циљеве он мајсторски илустрјује ликовним цитатом Рембрантове слике од које је позајмио и наслов за своју књигу, док у есеју о двома истоименим сликама развија алегорију поступка који ће применити пред читаоцем, на свом јавном часу *анатомије*.

Иако објашњава да се определио за старију Рембрантову слику „Час анатомије доктора Николајеса Тула“ (1632) из хашког музеја Маурицијус,

12 „Његови би Скакачи да полете у небо, а та се икаровска мисао не мисли више од тренутка када се тело стремкљује ка небеској празнини, ка понору.“ (HP: 150)

а не за савршенији „Час анатомије др Јоана Дејмана“ (1656) из амстердамског Ријксмузеума, и то из простог разлога што је први час *јавни*, Киш истиче да је у својој свести *сажео* ове две слике.¹³ Значење Рембрантових слика он преводи на аутопоетички план задржавајући се на „руци мајстора“ иза које стоји „искуство свих ранијих (анатомских) сазнања“. Деформација ликовних цитата и њихово сажимање, при чему настаје нова, али сада ментална „слика“, истовремено је и метонимија поетичког поступка који је применио у *Гробници за Бориса Давидовича*. И као што у анатомији „ништа није препуштено импровизацији“, Киш се у полемичкој одбрани своје књиге ослања на дотадашња искуства – науку и библиографију.

Овом есеју Кишов опонент Драган Јеремић посветио је цео одељак у књизи *Нарцис без лица* (Јеремић 1981: 38–55) доказујући да писац износи неистините чињенице: да је у руци доктора Тула хватаљка а не маказе, док је у руци доктора Дејмана пинцета а не скалпел; да је доктор Тул у ствари обичан шарлатан; да слика не представља час анатомије, већ портрет чланова тадашњег амстердамског хирушког еснафа и сл. Ко су били сликарски модели – питање око кога су се историчари уметности жучно спорили – није суштинско за тумачење оног што слика *означава* и због чега је Киш цитира, преко универзалних читавајући аутопоетичка значења. У полемичкој реплици „Ерудиција која импонује“ (1982) он духовито указује на то да је ирелевантно ко су у приватном животу лица која су сликару послужила као модел – како за значење слике, тако и за значење књиге у коју је та слика ушла као инермедијални цитат – јер сликар не жели да *ипредстави* моделе него модели *ипредстављају* (означавају) анатома и ученике; модел је сликару *средство* да представи *циљ* (НР: 16–17). Кишова интенција у *Часу анатомије* није била да пише ни историју уметности, нити историју анатомије, те је читаоца желео да поштеди материјалних података који одвлаче пажњу са суштине по-етичких проблема. У овој реплици, међутим, он се позива на став рембрантолога Хорста Герсона да слика „Час анатомије“ ипак „представља један школски час који држи славни анатом, професор Н. Тулп“.¹⁴ Занимљиво је да Герсон уважава све Кларкове закључке, а одбацује само тај

13 „Јер та рука са скалпелом [на другој слици], који блешти као бритва, јесте истовремено и рука мајстора, рука онога који је ставио у њу скалпел, исликавши га једним јединим брзим покретом кичице, једним јединим замахом руке, као резом бистурија. И ако сам најзад потиснуо ту *илустрацију* у други план, а на рачун оне друге слике, рука са скалпелом још једнако остаје у мом духу, блистави се челик скалпела преместио, у мом виђењу, у руке професора Тула, са оног другог таблоа, и сад професор Тулп има, као резиме тог сажимања, скалпел и анатомске маказе истовремено!“ (СА: 8).

14 У Кишовој приватној библиотеци сачувана је луксузно опремљена илустрована монографија Хорста Герсона *Rembrandt et son oeuvre*, где је писац графитном оловком означаио поједине пасусе или реченице које је сматрао значајним (можда и за други *Час анатомије*, који није стигао да напише). Међу њима, на стр. 50. налазе се подаци о моделима за слику „Час анатомије“ (ПБ 30/ 1444).

да Тулп као историјска личност није био славни анатом, истиче писац, јер ту се Кларк ослањао на погрешне историјске изворе (HP: 18–19).

Наиме, у Рембрантово доба била су популарна јавна предавања о анатомији, која је тада као наука представљала сензацију. Ослањајући се на чувене рембрантологе Боба Хика (дугогодишњег директора Маурицијуса) и Горста (Хорста) Херсона (Haak 1969; Horst 1969), Михаел Бокемил у књизи *Рембрант: 1606–1669: мисија оtkривене Форме* пише да је професор Тулп био високо поштован у својој струци, да је чак добио надимак „амстердамски Везалијус“ по познатом хирургу који је први сецирао тетиве и мишиће руке (Vockemühl 2007: 40). Отуда на Рембрантовој слици поглед доктора Тулпа, чија комплетна појава доминира композицијом, указује на комуникацију с публиком ван слике и позивање да учествује у радњи. Овакво уважавање посматрача-саучесника, односно посматрача-експерта – поступак који ће сликар касније довести до савршенства – делује веома савремено. То је главни разлог што је ова слика одувек изазивала одушевљење, упркос бројним слабостима око којих су историчари уметности углавном сагласни (близина ликова услед које није могуће установити ко од њих седи а ко стоји, непостојећа перспектива из које су насликани, трагови позирања које ће сликар у наредним годинама превазићи, једном речју – нереалистички елементи у читавој сцени). Дакле, она јесте групни портрет, али *представља* и час анатомије. Повезивање портрета и догађаја још једна је од великих мајсторија овог сликарског генија (Vockemühl 2007: 40–41). На нивоу интердисциплинарних паралела, Рембрантов поступак увођења активног посматрача сродан је Кишовој поетици, у којој читалац-саучесник добија исто тако значајно место. Ангажовање реципијента у оба случаја везано је за чињеницу да је наратив трансдисциплинарни, трансмедијални, трансисторијски... феномен и „оруђе мишљења“ (Herman 2003), односно за *нарајивност* као његово својство (Milosavljević Milić 2016: 16).

Суштину Кишовог аутопоетичког читавања у есеје посвећене ликовним уметностима најбоље илуструје есеј писан директно на француском језику – „Le Tonneau tordu d’Escher“ (1985) („Ешеров уврнути ваљак“ у преводу Милоша Константиновића – *ŽL*: 135–136). Критика је већ скренула пажњу на то да је реч о једном од најкраћих, али и најзначајнијих текстова за разумевање пишчеве поетике (Делић 1995: 57–58; 150–152). А да је Ешеров цртеж изузетан повод за изношење аутопоетике, сведочи и дактилопис из Кишове заоставштине (с промењеним насловом у односу на онај објављен у часопису *Nouvel opservateur*): „Метафизичар Тлона: М. К. Ешер“, док је испод руком исписан мото: „Тлон је можда лавиринт“. (Х. Л. Борхес)“ (Миоциновић 2006а: 232). Есеј о уврнутом ваљку у ствари је литерарно изложена ешеровско-борхесовска поетика *лавиринта* и *одегања*, односно удавања и умножавања перспектива, коју је Киш и сам изграђивао.

После описа *Медијусове ѿраке*, у којој се бришу границе између спољашњег и унутрашњег, аутор истиче: „Стварност треба изобличити, само мало је изврнути да би нам открила нове размере простора и времена“. Ово формалистичко начело могло би стајати као мото изнад целокупног његовог опуса, будући да „изобличити“ значи *де-формисајти*, променити аспект, *другачије видејти*, што је стално истицао као примарни задатак уметника.

Тежња да истовремено представи и лице и наличје навела је Ешера да мења тачке гледишта, да тражи перспективу из које ће му се отворити и четврта димензија (што је одлика и других његових цртежа, графика и слика – М. С. Escher, *slike* 2018). Следи *ре-креирање*, тј. *ионовно сиварање*, али сада другачијег, уметничког света.¹⁵ Тако је Ешер дошао до конструкције уврнутог ваљка, чијом је траком распоређено „девет мрва или мрав у девет фаза“, који постају „чиста апстракција, појам-слика, ипак тиме не губећи суштину свог лика, своју мрављу бит“. Пред изазовом простора „у коме иде час горе час доле, у коме се више не зна шта је унутарње а шта спољашње“, и Грегор Самса се преобразио у инсекта. Призивајући Кафкиног јунака метаморфозе и „митологије отуђења“, Киш имплицитно призива и његовог „рођака“ Е. С.-а опседнут метаморфозом, који се једном „преобразио“ у пса.¹⁶ Јер „преображај људи и предмета последица је журиша унутарњих слика...“ (ŽL: 135).

За тумачење ове поетичке парадигме, не само у светлу савремених теорија, него и савременог доба, призиваћемо још једну метафору посткласичног читања наратива – феномен „*morfining*“ -а или преображаја, трансформације. Тема преображаја, коју је реактуализовао магични реализам, уско је повезана с „постмодерним концептом субјекта као нестабилног идентитета подложног мултипликацијама“ (Milosavljević Milić 2016: 32). Али, како објашњава Милосављевић Милић, савремено интересовање не односи се (само) на потпуне преображаје познате књижевној традицији још из митологије, већ на оне савремене, чије је значење везано за *морфини* као технику специјалних филмских ефеката која подразумева постепену трансформацију једне слике у другу. „Тај облик постепеног преображаја мора претрпети извесни метафорички пренос када се примењује на невизуелну, односно вербалну уметност“, истиче она, упућујући на типологију таквих преображаја у теорији Мари-Лор Рајан (Milosavljević Milić 2016: 32).

Повлачећи паралелу између Ешерових цртежа и слика и Кишовог приповедног поступка, Драган Бошковић детаљно објашњава на који је начин „ешеровска“ поетика транспонована у поетику овог романа. Када Е. С. покушава да изађе из себе и да догађај сагледа очима другог, да види и да

15 „А потом постићи такво савршенство израде, такво мајсторство, да нам се предочи 'привид простора'“ (ŽL: 136).

16 „Када би променио оптику својих наочара, могао би постати пас“ (Peščanik: 45).

истовремено буде виђен, он у ствари настоји да отвори четврту димензију. Осим тога, низ поступака у *Пешчанику* (циклично понављање питања ис-ледника, на пример) доприноси илузији симултаног понављања, динамизма, покретљивости, а тиме и несазнајливости самих ствари, чиме се са једне метапозиције „ешеровски“ укида чак и само време. Приповедни поступак уврће се за пола кружнице, као *Међијусова њрака*, показујући тако своје лице и наличје (Bošković 2004: 112–131).

На општем плану, овај поступак открива да је књижевност/уметност свет квантне логике, у ком је могуће истовремено бити и тамо и овде, и *Бићи* и *Не бићи*, што је суперпозиција у односу на реалну егзистенцију (Milosavljević Milić 2016: 48–49). „Стварање оваквог света или текста није у моћи Е. С-а (или мрава) него у демонстрацији поетичке моћи, законима фикције и савршеном владању литерарним поступцима“, с правом закључује Бошковић (2004: 121–122), јер *поетичка самосвесћ* је оно што Киш велича у овом есеју:

„Под руком мајстора који влада својом уметношћу и који промишља свет, свако његово остварење покреће механизам мишљења који нас неумитно доводи до суштинских питања: Где је почетак? Где је крај?

Подстакнувши вртоглавицу која нас води ивици бездана – јер свака идеја доведена до краја јесте мисао смрти – поново нас рука мајстора задржава и открива нам 'хармонију света који нас окружује'“ (ŽL: 136).

Кишово уверење да међу уметностима нема оштрих граница несумњиво је допринело аутопоетичким читавањима приликом његових тумачења дела других уметности. Будући да је писац како својом белетристичком, тако и експлицитно негирао и границе између различитих делатности људскога духа, па чак и између живота и литературе, не изненађује чињеница да оваква читавања одликују и есеје које је посветио књижевним и културолошким темама, свеједно да ли је реч о текстовима критичке или теоријске природе. Кроз *Њрозор* или иза „кадра“ увек се помаља идентитет самога аутора, баш као у огледима његовог претка Монтења.

ИЗВОРИ

Kiš Danilo. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2006–2007:

Peščanik (Pe), knj. peta; *Čas anatomije (ČA)*, knj. osma; *Homo poeticus (HP)*, knj. deveta; *Pesme, Elektra (P. E.)*, knj. jedanaesta; *Varia (Va)*, knjiga dvanaesta; *Skladište (Sk)*, knj. trinaesta; *Život, iteratura (ŽL)*, knj. četrnaesta; *Gorki talog iskustva (GTI)*, knj. petnaesta.

Kiš 2009: Danilo Kiš. „Slikarski svet Mila Milunovića“. *Ars XIX: Danilo Kiš*. [Tematski broj]. Prir. Božo Koprivica. 4–5/ 2009, 69–70.

- Kiš 2011: Razgovor s Borom Krivokapićem u TV emisiji „Teleskopija“ (fragmenti). U zborniku: *Danilo Kiš (1935–2005): između poetike i politike*. Priredila Mirjana Miočinović u saradnji s Vladimirom Tupančjem i Aleksandrom Savanović. Centar za kulturnu dekontaminaciju: Beograd 2011, 9–31. [Сео разговор доступан је на адреси: <https://www.youtube.com/watch?v=jc3rR06EZSo>, приступљено 1. 12. 2018]. <http://www.danilokis.org>
- Библиотека САНУ: ПБ 30/ 1444 (Gerson Horst, *Rembrandt et son oeuvre*), маргиналије Данила Киша.

ЛИТЕРАТУРА

- Boskemühl 2007: Michael Boskemühl: *Rembrant 1606–1669. Misija otkrivene forme*. Podgorica: Taschen.
- Bošković 2004: Dragan Bošković. *Islednik, svedok, priča: istražni postupci u Pešcaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča*. Beograd: Plato.
- Гашић 1997: Небојша Гашић. „Борхес и време – метафизика тренутка“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес*. Прир. Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Српска књижевна задруга: Југословенско удружење латиноамериканиста.
- Делић 1993: Јован Делић. „Кишове метафоре ’Ђубриште’ и ’Складиште’: Данило Киш и Леонид Шејка“. У зборнику: *Данило Киш између Цетиња и ѿанонској ѿтојоа*. Чедомир Драшковић (ур.). Цетиње: Централна народна библиотека Републике Црне Горе „Ђурђе Црнојевић“, 41–47.
- Делић 1995: Јован Делић. *Књижевни ѿѿлеги Данила Киша: ка ѿѿѿици Кишове ѿрозе*. Београд: Просвета 1995.
- Делић 1996: Јован Делић. „Иронични лиризам“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу II*. Радомир В. Ивановић (ур.). Подгорица–Будва: Културно просвјетна заједница Будва: Средња школа „Данило Киш“ 1996, 87–95.
- Жан 1987: Ремон Жан. „Кнез Данило“. *Градац*: часопис за књижевност, уметност и културу, 76–77. *Данило Киш* [тематски двоброј], год. 13–14, мај–август 1987, 48–49.
- Jeremić 1981: Dragan Jeremić. *Narcis bez lica*. Beograd: Nolit, 38–55.
- Lotman 1976: Jurij Mihajlović Lotman. *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit 1976.
- Milosavljević Milić 2016: Snežana Milosavljević Milić. *Virtuelni narativ: Ogleđi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet; Sremski Karlovci/ Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Petrović 2003: Svetozar Petrović. *Priroda kritike*. Beograd: Samizdat B 92.
- Поповић 2016: Димитрије Поповић. „Данило Киш – читање слике“. У зборнику: *Данило Киш: осамдесет ѿ година од рођења (1935–2015)*: радови са научног скупа Подгорица, 15–16 октобар 2015. Радомир В. Ивановић (ур.). Подгорица: Црногорска академија наука и умјетности, 203–214.
- Ивановић 1994: Радомир Ивановић. „Тешке игре писане речи’ (Свест о модернитету или рана есејистика Данила Киша)“. У зборнику: *Ноттаге Данилу Кишу*. Ур. Радомир В. Ивановић. Подгорица–Будва: Културно просвјетна заједница Будва: Средња школа „Данило Киш“, 57–77.
- Марић 1979: Сретен Марић. *Пројланци есеја*. Београд: Нолит 1979.
- Марић 1987: Сретен Марић. *Олеги II. У ѿрајању*. Приредио Зоран Стојановић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

- Міоџиновић 2007а: Мирјана Міоџиновић. „Поговор“. У: Данило Киш. *Џивот, литература*. Приредила Мирјана Міоџиновић. *Сабрана дела Данила Киша: у редакцији Мирјане Міоџиновић*. Београд: Провсвета, 229–235.
- Міоџиновић 2007б: У: Данило Киш. *Џивот, литература*. Приредила Мирјана Міоџиновић. *Сабрана дела Данила Киша: у редакцији Мирјане Міоџиновић*. Београд: Провсвета, 159–173.
- Протић 1970: Предраг Протић. *Српско сликарство XX века*, т. II. Београд: Нолит.
- Рјан 1999: Marie-Laure Ryan. “Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative“. In: David Herman (ed). *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State University Press.
- Суботић 2000: Ирина Суботић. *Ог авангарде до Аркадије*. Београд: Клио.
- Тубић 1997: Ристо Тубић. „Борхесово филозофско прибежиште“. У зборнику: *Хорхе Луис Борхес*. Радивоје Константиновић, Филип Матић и Марко Недић (прир.). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Српска књижевна задруга: Југословенско удружење латиноамериканиста, 180–187.
- Наак 1969: Bob Naak. *Rembrandt: Sein Leben, sein Werk, sein Zeit*. New York/ Cologne.
- Herman 2003: David Herman. “Stories as a Tool for Thinking“. In: David Herman (ed.). *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications.
- Horst 1969: Horst Gerson. *Rembrandt. Gemälde*, Gütersloh.
- Владимир Величковић, слике 2018: <https://www.google.rs/search?q=vladimir+Veli%C4%8Dkovi%C4%87,+SANU&espv=2&biw=1366&bih=667&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewio_pLYm4zLahU5b5oKHdD6AmkQsAQIHw&pr=1>. [5. 11. 2018].
- Википедија. „Медиала“ 2018. *Википедија слободна енциклопедија*: <<https://sr.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B0>>. [10. 12. 2018].
- Мило Милуновић, слике 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=8ge15PFgakI>>; <<https://www.google.rs/search?q=milo+milunovi%27&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewiulqrmvK7MAhVGDyWkHb1cAasQsAQIMQ&biw=1366&bih=667>>. [5. 11. 2018].
- М. С. Escher: <<http://www.mcescher.com/gallery/most-popular/>>. [1. 11. 2018].
- Петар Лубарда, слике 2018: <<https://www.google.com/search?q=petar+lubarda+slike&oq=Petar+Lubarda&aqs=chrome.1.69i57j0l5.14686j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>. [5. 11. 2018].
- Радомир Релић, слике 2018: <https://www.google.rs/search?q=radomir+reljic&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKewj7IiqhovelAhUGQJokKHYRPBkEQsAQIJQ&biw=1366&bih=667#imgrc=nDQqe_EIAWB9JM%3A; http://www.sanu.ac.rs/Clanstvo/IstClan.aspx?arg=1233; https://www.youtube.com/watch?v=0Q2fuOoIdb8>. [5. 11. 2018].
- Safet Zec, слике 2018: <<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec>>; <<https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec%2C+prozori>>. [4. 12. 2018].
- Leonid Šejka 2018: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZkugBkFPZO4>>. [10. 11. 2018].

Mirjana M. BEČEJSKI

Marija S. JEFTIMIJEVIĆ MIHAJLOVIĆ

KISS'S ESSAYS ON PAINTING AS AUTO-POETIC WINDOWS

SUMMARY

The intensive so far studies of literary oeuvre of Danilo Kiss had turned the attention to a number of interdisciplinary links in his opus, but writer's affinities toward fine arts were indicated mostly passing by. In the paper, biographic-poetic reasons due to which painting got privileged place in his life and creativity, are firstly covered. Starting from Kiss' early auto-poetic and auto-biographic story 'Shoes' (which ends by the hero's unsuccessful attempt to portray his dusty and worn shoes – this metaphor of the one youthful world in disappearance, but obviously by successful grabbing from oblivion through 'story') with professional and private friendship with painters mostly the members of the group Medijala whose programme attitudes were poetically close to him, in the focus of this research his most important essays were put and dedicated to painting. The objective of this paper is to mark and cover more thoroughly those Kiss' uploads in which the recognizable auto-poetic principles from the point of view of modern literary theories are contained: ironic distance, parody, polygraphs, off-customizing, intermediary citation, summing up procedure, alteration of the points of view, thematizing of 'covering' that is 'denuding' and bring into the focus of attention the procedure itself of the artistic shaping, multiplication of the hero and reality, Borhe-Escher's poetics of viewing, meta-theorizing and similar forms of artistic self-consciousness expression. Bearing in mind the fact that auto-poetic paroles on interdisciplinary links of literature and fine arts completely arise from the writer's creative practice, his author's poetics was also taken into account. The research confirmed the hypothesis that the oeuvres of other arts are for Kiss mostly the inducement to speak on those poetic features being characteristic for his creativity by deepening of his own obsessive themes.

Key words: Auto-poetics, literature, painting, Mediala, ironic lyrics, essay-story, window, narration, multiplication, metamorphose (morphing).